



TITLE:

# ダンドウツの成立と発展(II): オルケス・ムラユの発展とムラユ音楽

AUTHOR(S):

田子内, 進

---

CITATION:

田子内, 進. ダンドウツの成立と発展(II): オルケス・ムラユの発展とムラユ音楽. 東南アジア研究 1998, 36(3): 355-378

ISSUE DATE:

1998-12

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/56687>

RIGHT:

## ダンドゥットの成立と発展 (II)

—— オルケス・ムラユの発展とムラユ音楽 ——

田 子 内 進\*

### The Formation and Development of *Dangdut* (II) : *Orkes Melayu and Musik Melayu*

Susumu TAKONAI\*

It is largely agreed that the origin of *dangdut*, the most popular music in Indonesia, is *musik Melayu*. This paper highlights the changes and development of this *musik Melayu*, which was played by *orkes Melayu* in 1950-65.

In 1951-54, Malayan films were so popular in Indonesia that the music in these films, especially P. Ramlee's songs, were favorites with Indonesian people and many *orkes* (musical groups) imitated and played P. Ramlee's songs. The most popular *orkes Melayu* at that time were Orkes Melayu Sinar Medan and Orkes Melayu Kenangan. In 1954-58, Orkes Melayu Bukit Siguntang reached the peak of its popularity, through such popular singers as Hasnah Tahar, Nur'ain, and Suhaimi. They combined diverse musical influences, including Indian and Latin music, with *musik Melayu* and composed songs that differed from the previous *orkes Melayu*. By 1959, Orkes Melayu Bukit Siguntang had declined in popularity under the onslaught of rock 'n' roll, although *Serodja*, a solemn *Melayu* song sung by Said Effendi, was a big hit in 1959-60.

In the development of the concept of "Indonesia" following the "*sumpah pemuda*" (youth oath) of 1928, polemic about how a new Indonesian culture should be created, arose among intellectuals. This polemic was known as "polemik kebudayaan (Culture Polemic)." *Kroncong* was regarded as national music (*musik nasional*) because *kroncong* songs were composed and sung to encourage the Indonesian people during the war of Independence. But the popularity of *kroncong* had declined by 1954. *Musik Melayu* was then popular, but *musik Melayu* was not regarded as national music. Rather, it was thought of as a lower form than other kinds of music and as one type of ethnic music in Indonesia. The term *Melayu* had been used to indicate Indonesia, as in *Bahasa Melayu* (*Bahasa Indonesia*). But the term *Melayu* in *musik Melayu* referred to one of the ethnic groups in Indonesia. *Orkes Melayu* was called *orkes Harmonium* before the 1950s. But the name was changed to *orkes Melayu* because its musical style was largely influenced by Malay (*Melayu*) film songs.

Sukarno criticized rock 'n' roll in his speech of 17th August 1959 as decadent and culture-imperialistic. In this leftwing political atmosphere, western culture like rock 'n' roll and film was restricted. In its place, Minangkabau (West Sumatera) songs became popular in 1960 as a good model of Indonesian national culture.

Under these conditions, Orkes Kelana Ria was formed in 1962 and released a remarkable first album entitled "*Kafilah*." Ellya Agus, one of the singers of this *orkes*, sang several Indian-influenced *Melayu* songs. *Orkes Melayu* had usually utilized *gendang* besides violin, piano, accordion, clarinet, contrabass, guitar, and trumpet. But Orkes Kelana Ria utilized *suling* and

\* 3197-1 Sashiogi, Omiya, Saitama 331-0047, Japan. e-mail:kece@ja2.so-net.ne.jp

*gendang*, two indispensable musical instruments for *dangdut*, for the first time.

However, these songs by Ellya Agus were banned under the stronger leftwing political atmosphere, together with other young bands like Kose Bersaudara, because of the strong Indian and western influence displayed.

## I はじめに

本稿は、前稿<sup>1)</sup>で検証した、19世紀末から20世紀前半のムラユ音楽 (*musik Melayu*) とその演奏集団、オルケス・ムラユ (*orkse Melayu*) の発展の続編として、ムラユ音楽がダンドゥット (*dangdut*) へと呼称を変える前段階の1950年から1965年までのムラユ音楽とオルケス・ムラユの発展、変容について検証、分析するものである。

現代インドネシアの代表的な大衆音楽ダンドゥットは、その主な支持層が下層階級 (*kelas bawah*) であることから、ダンドゥットの用語が生まれる以前のムラユ音楽の時代、即ち、1960年代後半頃から長らく中上流階級 (*kelas menengah dan atas*) から“田舎者の音楽 (*musik kampung*)”と蔑まれてきた。しかし、民間テレビ局が続々と開局し始めた1990年代に入ると状況は一変し、ダンドゥットは中上流階級までその支持層を広げ、現在では「インドネシアの国民音楽 (*musik nasional Indonesia*) (後述)」としての地位を獲得しつつある。カセット売上も常に上位を占め、インドネシアで流通する全カセット数の30%から40%はダンドゥットが占めている [*Kompas*, 23 April 1996]。<sup>2)</sup> しかし、これまで、これ程人気の高いダンドゥットの歴史については詳しい研究は行われていなかった。インドネシアでは、1990年代に入りマスコミを中心にその歴史を検証する動きが始まったが、これらの検証は、50、60年代に活躍した歌手や楽団のメンバーからの断片的な聴き取り調査<sup>3)</sup>が中心で、当時の文献や録音を参照した体系的な検証はこれまで行われていない。また、欧米諸国や日本でもダンドゥットの歴史を正面から取り上げた研究はほとんど行われていないのが実情である。

ダンドゥットに関する研究の草分け的存在であるフレデリック (William H. Frederick) は、“ダンドゥットの王” ロマ・イラマ (Rhoma Irama) について研究した論文の中で、簡単にではあるが1950年から1965年までのムラユ音楽の発展についておよそ次のように述べている。

1950年代から60年にかけて、「指導される民主主義」の政治的雰囲気の中でブルジョア性を

1) 田子内 [1997: 136-155]。

2) しかし、インドネシアでは海賊版が横行しており、実際に流通しているカセットの数は、公表されている数の3倍はあると言われている。

3) これらの歴史検証の動きに呼応する形で、ダンドゥット界に1950、60年代のムラユ音楽を見直す動きが出始め、1997年にはこれらのムラユ音楽をリメイクした女性歌手イリス・ダリア (Iis Dahlia) のアルバム「クチェワ (*kecewa* 失望)」が百万本を超える大ヒットを記録した。

強めたクロンチョンに代わり、音楽家達はより土着的な音楽を探し始め、それをメダンとパダンで演奏されていたオルケス・ムラユの中に見出した。オルケス・ムラユが演奏するムラユ・デリ (Melayu Deli) と呼ばれるムラユ音楽は、ピー・ラムリ (P. Ramlee：後述) 主演のマレー映画<sup>4)</sup> の大ヒットによってその地位を確固たるものにした。1960年代に入ると、大衆から人気のあったエリヤ (Ellya) の歌うインド色の強いムラユ音楽は、左翼や民族主義的グループが禁止した西洋ポピュラー音楽の代替音楽として、当時のイデオロギー的要求を満たすことになった [Frederick 1982: 106-108]。

フレデリックによると、1950年代、ムラユ音楽がクロンチョンに代わって人気を獲得した背景にはインドネシア固有の音楽の発展を求める政治的な思惑があった。しかし、ムラユ音楽は、少なくとも1930年代末にはオルケス・ハルモニウム (*orkes Harmonium*) と呼ばれる楽団<sup>5)</sup> によって演奏されており、特にバタビアではクロンチョンと並んで人気が高かった。そして、「指導される民主主義」体制以前の1950年代前半には、ムラユ音楽を演奏するオルケス・ムラユが既にジャカルタを拠点に幅広い活動を行っていたことも確認されている。このように、フレデリックのオルケス・ムラユの活動とムラユ音楽の流行の時期に対する歴史認識には不正確な部分があることがわかる。そして、フレデリックが続けて述べているように、1960年代前半、インド色の強いムラユ音楽は、当時禁止された西洋音楽の代わりになりえたのであろうか。

本稿では以上の問題意識に基づき、ダンドゥットの歴史、即ち、ムラユ音楽がどのような過程を経てダンドゥットへと発展したのかについて、その演奏楽団であるオルケス・ムラユの発展過程と併せて、可能な限り一次資料を用いて検証・分析するものである。一次資料として、大衆娯楽雑誌『アネカ (Aneka)』、『ファリア (Varia)』を主に用い、当時の録音も可能な限り参照することにする。

ムラユ音楽は、その地理的利点を生かしたインド、タイ、中国さらに他の東南アジア、中近東の諸国との貿易による永い時間をかけたゆるやかな文化接触をへて、変容を遂げ熟成し沈殿した音楽であり [滝沢 1994: 54]、オリジナル、伝統音楽、近代音楽の3段階に分類される [Lukman 1990: 2-3]。本稿で検証するムラユ音楽は、扱う時代が1950年代以降であることから、特に断りのない限り、西洋楽器が使われている近代音楽の段階としてのムラユ音楽である。

なお、オルケス・ムラユを一つの音楽ジャンルとみなす見方が一部にあるが、<sup>6)</sup> オルケス・ムラユはあくまでムラユ音楽を演奏した楽団を指す用語であり、音楽のジャンルを指す用語ではない。ダンドゥット以前の音楽は、例外的に1970年代にムラユ・モデルン (*Melayu modern*) と呼ぶ場合があったが、単にムラユ音楽と呼ぶのが一般的であった。

4) 英領マラヤ (現在のマレーシア、シンガポール) で制作された映画。

5) オルケス・ハルモニウムについては田子内 [1997: 151-152] 参照。

6) 例えば、田中 [1996: 189]。

## II 1950年から1960年までのムラユ音楽

1949年12月27日、オランダからインドネシアへの主権委譲によってインドネシアの植民地解放戦争は終結し、インドネシアには再び平和が訪れた。翌1950年3月には、映画界の巨匠ウスマル・イスマイル (Usmar Ismail) がインドネシア初の民族系映画会社、国民映画社 (Perfini: Perusahaan Film Nasional) を設立する等、様々な文化活動が活発になり [Said 1991: 53], 音楽の分野でも国営ラジオ局 (RRI: Radio Republik Indonesia) のジャカルタ・スタジオ楽団 (Orkes Studio Djakarta: 以下 OSD) の生演奏番組が人気を博していた。OSD は1948年オランダ人ライオ (Ruio) によって結成され、一時期著名なクロンチョンの作曲家、イスマイル・マルズキ (Ismail Marzuki) がリーダーを務めたこともあった [Aneka, 1 February 1956]。OSD には、1910年代末から活動していたクロンチョン楽団、リーフ・ヤーワ (Lief Java 愛しきジャワ) のメンバーであるヤヒヤ (M. Jahja) がバイオリン演奏者として参加する等、当時の著名な音楽家達が多数参加していた。結成当時、OSD のメンバーは約25名であったが、サイフル・バフリ (Saiful Bahri) がリーダーを務めた1950年代前半には50名から成る楽団に成長し、OSD は黄金時代を迎えた [ibid.]。OSD の演奏した音楽は西洋音楽からクロンチョン、ムラユ音楽まで多岐にわたっていた [Aneka, 20 February 1954]。サイフル・バフリは、OSD での活動の他に、プспа・ドウリマ (Puspa Delima ザクロの花) と呼ばれる楽団を1945年(?)に結成している。この楽団は楽団名にムラユの名前を付していないものの、ムラユ音楽を新しくアレンジした曲を演奏したと言われている [Aneka, 1 February 1956]。1952年には、女性歌手ヘルヤンティ (Heryanti) が歌ったプトゥス・ハラパン (Putus Harapan 絶望) が、インドネシアのみならず英領マラヤでも大ヒットを記録した [Aneka, 10 June 1956]。

OSD が活躍していた1951年、最も人気のあった音楽はクロンチョンである。クロンチョンが如何に人気があったかについて『アネカ』は次の様に述べている。

ほとんど毎晩、全国の国営ラジオ局の番組からクロンチョンが聞こえてくる。(中略) クロンチョンは非常に人気のある音楽で、ほとんど全てのバンドが演奏し、ほとんど全ての歌手が歌っている。(中略) アラブ系、中国系、マレー系の住民が、階級を問わずみんなクロンチョンを好んでいる。 [Aneka, 20 November 1951]

事実、RRI の地方局、例えば、中部ジャワのスラカルタ放送局では、RRI の専属楽団スラカルタ・ラジオ楽団 (Radio Orkes Surakarta) が頻繁にクロンチョンを演奏していた [Aneka, 1 April 1951]。

しかしその一方で、1951年にはムラユ音楽を演奏する楽団、オルケス・ムラユがジャカルタ

でその活動を活発化させていた。当時人気のあったオルケス・ムラユは、オルケス・ムラユ・シナル・メダン (Orkes Melayu Sinar Medan 楽団「メダンの光」、以下 OMSM) とオルケス・ムラユ・クナガン (Orkes Melayu Kenangan 楽団「思い出」、以下 OMK) である。OMSM と OMK は、OSD とともに RRI ジャカルタ放送局でそれぞれの演奏番組をもつ程の人気楽団であった。<sup>7)</sup>

OMSM はウマル・ファウジ・アセラン (Umar Fauzi Aseran) が1948年頃結成した楽団で、専属歌手にはハリス (A. Harris), アスマニ (Asmani), エマ・ガンガ (Emma Gangga) 等がいた [Aneka, 1 May 1954]。1951年には、ハリス<sup>8)</sup> が歌ったクダク・ラリ (Kudaku lari 僕の馬が走る) がヒットしている [Tambajong 1992: Vol. I, 196]。また、女性歌手ハスナ・タハル (Hasnah Tahar: 後述) もこの楽団で歌っていた。エマ・ガンガとハスナ・タハルは、いずれも1940年代後半、西スマトラのパダンで活動を行っていたシャムスディン・シャフェイ (Sjamsudin Sjafei) が率いるトニール劇団<sup>9)</sup> ラトゥ・アシア (Ratu Asia) に参加していた。ラトゥ・アシアは1950年に活動の拠点をジャカルタに移し、両人はラトゥ・アシアで活動を続ける一方、ムラユ音楽の歌手として OMSM に参加した [Aneka, 10 September 1953; 10 June 1954; Pos Kota, 24 October 1970]。

一方、OMSM と共に人気の高かった OMK は、1951年にフシン・アイディット (Husin Aidit) が結成した楽団で、結成当時はオルケス・ハルモニウム・クナガン (Orkes Harmonium Kenangan) と呼ばれていた。代表的な女性歌手にはスハナ (Suhanah) がいる [Aneka, 10 August 1954]。OMSM と OMK がどのようなムラユ音楽を演奏していたかについては、残念ながら録音がほとんど現存しないためはっきりしたことはわからないが、ハリスによると、OMSM はインド色の強いムラユ音楽を演奏し、一方、OMK を始めとするほとんどのオルケス・ムラユは、当時人気の高かったマレー映画音楽を模倣した演奏ばかり行っていたという [Citra 1994: No. 223]。

この時期、マレー半島で演奏されていた音楽のインドネシア流入は、大衆演劇バンサワンを介してもたらされた1900年代前半とは異なり、その媒介の手段は映画に移行していた。1950年から55年までの輸入映画に関する統計によると、マレー映画の上映数は、1950年6本、51年25本、52年61本、53年75本、54年47本、55年32本で、51年から急激に増加し、54年から逡巡傾向に転じたことがわかる。この時期、最も多く輸入された映画はアメリカ映画で、毎年1,500本から2,500本の映画が上映されていた [Jauhari 1992: 53]。このように、上映された映画は欧米系の映画が圧倒的多数を占めていたが、観客数をみても、上映数ほどの大きな開きはな

7) [Merdeka, 6 December 1952; 12 December 1952]。

8) ハリスは、1977年、ロマ・イラマ初の主演映画、「プナサラン (Penasaran)」の監督を務めた。

9) 近代商業劇団。トニール劇団については猪俣 [1996: 42-47] 参照。

かった。統計の時期が若干ずれるが、1952年から60年までの9年間で映画館を訪れた観客数の総数は約4億5千万人で、そのうち欧米映画の観客数は2億7千万人で、インド、日本、マレー映画は1億3,500万人、国産映画が4,500万人であった [ibid.: 71]。このうち、インド、マレー映画は主に二級映画館で上映され、観客層は下層階級から中流階級が中心であった。インド、マレー映画の人気の理由は、映画の中に必ず歌が挿入されていたこと [Aneka, 10 January 1957], 更に圧倒的な人気を誇るスター俳優が存在していたことであった [Jauhari 1992: 62]。つまりスター・システムによって、観客はスターを目当てに映画館に足を運んだのである。そして、マレー映画の場合、俳優ピー・ラムリ<sup>10)</sup>と女優カスマ・ブーティ (Kasma Booty) がそのスターであった。

『アネカ』のピー・ラムリに関する記事は1952年初頭の頃から見え始め、女優カスマ・ブーティ、俳優オスマン・グマンティ (Osman Gumanti) らの人気俳優とともに、当時人気が出始めている俳優として紹介されている [Aneka, 10 January 1952]。マレー映画は1952年頃から急速に人気を獲得し、例えば、同年後半にパダンで上映されたマレー映画「アンジュラン・ナシブ (Andjuran nasib 運命の定め)」は9日間大入りが続いた [Aneka, 10 October 1952]。また、インド人S. ラーマナータン<sup>11)</sup>が監督を務めた「ジュウィタ (Juwita 美人)」はジョクジャカルタで3カ月間連続で上映された [Frederick 1982: 106-107]。マレー映画の中で歌われた歌は、上映翌日には街角のあちこちで耳にする程の人気であった [Aneka, 10 October 1952]。そして、1953年にはピー・ラムリとカスマ・ブーティの人気は最高潮に達することになる。彼らの一挙手一投足にインドネシアの若者の関心が集まり、彼らの服装、髪型、化粧等を模倣する若者が激増した [Aneka, 10 December 1953]。マレー映画の人気の理由は、庶民の日常生活に根差したストーリー設定と挿入歌にあった。中傷が原因で妻と離婚する愚かな夫の話などの、庶民が日常生活の中で見たり聞いたり経験したりする話を取り上げられ、観客は映画の中に挿入される感情豊かなピー・ラムリの歌に自己を投影させたのである [Aneka, 10 August 1954]。

英領マラヤでは1940年代後半から1950年代にかけて多くの歌手が生まれ、レコードや映画を通じて人気を獲得していた。当時英領マラヤで流行していた音楽は、西洋ポピュラー音楽やサンバ、チャチャチャ等のラテン音楽、ハワイアン音楽、インドの映画音楽等の要素を取り入れた音楽であった [Lockard 1991: 19]。ピー・ラムリも、これらの音楽の要素を巧みに自分の音楽に取り入れたが、その一方でムラユ伝統音楽の要素も残した [ibid.: 24]。実際に彼の歌を

10) ピー・ラムリは、1929年3月22日ペナン島に生まれ、「チンタ (Cinta 愛)」(1948)で映画界にデビューした。彼は、映画の中で、専門のプレイバック・シンガーを使わずに歌を歌った最初の俳優で、1957年、東京で開催されたアジア映画祭で、「アナックウ・サザリ (Anakku Sazali 私の子、サザリ)」の中での演技が高く評価され、主演男優賞を受賞した。また、作曲能力も優れ、「アジザー (Azizah)」(1948)から「アイル・マタ・ディ・クアラ・ルンブル (Air Mata Di Kuala Lumpur クアラルンブルの涙)」(1973)に至るまで約250曲を作曲した [Hanum 1990: 11-20]。

11) S. ラーマナータンについては松岡 [1997: 113-123] 参照。

聴いてみると、ムラユ伝統音楽色の強い曲がある一方で、チャチャチャ等のラテン音楽を大胆に取り入れた曲や、日本の歌謡曲に似た曲、ジャズっぽい曲、そして悲しいバラード等があり、多種多様な歌を歌っていたことが理解できる。

ピー・ラムリの歌がインドネシア音楽界を席巻していた1954年、インドネシアでは、「国民音楽」として親しまれていたクロンチョンの人気が、クラシック、西洋ポピュラー音楽、ムラユ音楽の人気に押され翳りを見せ始めていた [*Aneka*, 1 May 1954]。一方、この頃、ジャカルタではオルケス・ムラユ・ブキット・シグンタン (Orkes Melayu Bukit Siguntang, 以下 OMBS 楽団「シグンタンの丘」)<sup>12)</sup> と呼ばれる楽団が、OMSM に代わって人気を獲得し始めていた [*ibid.*]<sup>13)</sup> OMBS は1950 (51?) 年頃ア・ハリク (A. Chalik) が結成した楽団で、専属歌手にはハスナ・タハルやコマリア (Komariah), スル・アイン (Nur' ain), ムルヤニ (Muljani), アビディン (A. Z. Abidin) 等がいた [*Aneka*, 10 May 1955]。OMBS は、1952年頃既に RRI ジャカルタ放送局で活躍していたが [*Aneka*, 10 September 1952], その全盛時代はハスナ・タハルが OMSM から移籍してきた1954年中頃から1958年頃までである [*Aneka*, 1 May 1954; 10 June 1954; 1 January 1959]。OMBS は、1950年代後半のオルケス・ムラユを代表する楽団と言われている。また、インドネシアのムラユ音楽が、マレー映画音楽の影響から脱却して独自の発展を遂げる際の先駆的役割を果たした楽団とも言われている [*Citra* 1994: No. 223]。従って、以下で OMBS の楽器編成及び音楽スタイルについて詳しくみることにする。

設立者のア・ハリクは1920年ジャカルタで生まれ、小さいころからオルケス・ガンブス (Orkes Gambus) と呼ばれるアラブ音楽の演奏楽団に夢中になり、1935年、15歳の時にヤーワ・ガンブス (Java Gambus), そして1939年にはオルケス・ガンブス・プムダ・ブタウィ (Orkes Gambus Pemuda Betawi 楽団「ブタウィの青年」) と呼ばれる楽団で、ガンブス<sup>14)</sup> の奏者として参加した。1933年にトニール劇団、ダルダネラ (Dardanella)<sup>15)</sup> の世界公演に参加した後、OSD のバイオリン演奏者としても有名であったヤヒヤよりバイオリンの教授を受け、OMBS 結成後も、長らくバイオリン演奏者として OSD での活動を続けていた [*Aneka*, 10 January 1954]。OMBS の名称は、著名な作曲家で音楽評論家でもあるアミル・パサリブ (Amir Pasaribu) が付けたもので [*Aneka*, 10 May 1955], その由来は明らかにされていないが、

12) Orkes Melayu Bukit Seguntang と綴る場合もある。

13) スマトラ島のメダンでは、リリ・スヘイリ (Lily Suheiry, 1915-79) が、1953年、RRI メダン放送局の専属楽団、オルケス・ストゥディオ・メダン (Orkes Studio Medan) を結成し、ブガ・ランパイ (Bunga Rampai 花束) やラユナン・クンチャナ (Rayunan kencana 甘い囁き) などのムラユ・デリ (Melayu Deli) と呼ばれる伝統色の強いムラユ音楽を、現代的且つ洗練されたオーケストラで演奏していた [Pantia Peringatan Sewindu Wafatnya Komponis Lily Suheiry 1987: 16-18]。

14) アラブ音楽のウードにあたる6弦の旋律楽器。

15) ダルダネラについては猪俣 [1996: 42-47, 124-126] 参照。



南スマトラ地方パレンバンにある仏教遺跡の地名、ブキット・スグンタン (Bukit Seguntang) から取ったものと思われる。OMBSは専属歌手を除く11名から成る楽団で、楽器編成は、バイオリン、トランペット、クラリネット、ピアノ、アコーディオン、コントラバス、ギター、グンダン (*gendang*: 片面太鼓)、マラカスから成っていた。この楽器編成は当時のオルケス・ムラユとしては標準的なもので [田子内 1997: 139-140]、ダンドゥットの特徴であるグンダンは使われていたものの、もう一つの特徴であるスリン (*Suling*: 竹笛) はまだ使われていなかった。OMBSの活動は、RRI ジャカルタ放送局の番組や結婚式等の行事での演奏が中心であったが [Aneka, 10 May 1955], ウスマル・イスマイル監督の代表作である映画「ティガ・ダラ (*Tiga Dara* 三人姉妹)」(1956) の音楽演奏を務めるなど、映画音楽の分野でも活躍した [Citra 1994: No. 223]。ア・ハリクはOMBSで歌手兼作曲を担当し、彼が作曲したマリラッ (*Marilah* さあさあ)、マリ・ブルデンダン (*Mari berdendang* 一緒に歌おう) は、インドネシアのみならず英領マラヤでも人気を集めた [ibid.]。OMBSは、レコード会社イラマ (Irama)<sup>16)</sup> に多数の録音を残しており、発売されたレコードは当時としては驚異的な売り上げを記録し、イラマ社にとっては最大の収益をもたらす楽団であった。例えば1957年に最も売れた曲は、ヌル・アインが歌ったブルン・ヌリ (*Burung Nuri* オウム) で、次いでオルケス・デンダン・クラナ (Orkes Dendang Kelana 楽団「さすらい人の歌」) が演奏し、ジュウィタ (*Djuwita*) が歌ったインダッニャ・アラム (*Indahnya Alam* 美しき自然)、スハイミ (*Suhaimi*) が歌うドウニア (*Dunia* 世界)、ハスナ・タハルのアイガ (*Aiga*) の順になっている [Musika 1958: No. 6]。これらの曲は現在でもダンドゥット界で歌い継がれているお馴染みの曲ばかりであるが、上位4曲のうち、インダッニャ・アラムを除く全ての曲が、OMBSが演奏した曲である。この事実から、1950年代後半のムラユ音楽の人気、特にOMBSの人気の高さが窺えるであろう。そして、このOMBSを支えたのが、女性歌手ハスナ・タハルとヌル・アインの人気であった。特にハスナ・タハルの人気は高く、彼女は1950年代のムラユ音楽を代表する女性歌手とまで言われている。この頃のハスナ・タハルの歌い方の特徴は、現在のダンドゥット歌手の最大の特徴となっている「チェンコック (*cengkok*)」と呼ばれる音高を上下に連続的に変化させる‘こぼし’はほとんどなく、ムラユ伝統音楽色の強い比較的抑揚のない平坦な歌い方をしていた。ハスナ・タハルは映画界にもその活動の範囲を広げ、1952年から1957年までの間に8本の映画に出演している [Sinematek Indonesia 1979: 206]。

このOMBSが演奏した音楽について、雑誌『アネカ』の1959年1月1日号は次の様に述べている。

16) 1951年設立の国営レコード会社。

ジャカルタにおけるムラユ音楽の発展について議論する場合には、OMBS を忘れるわけにはいかない。数年前の OMBS の演奏には欠点がたくさんあったが、イラマ社でのレコーディング以来その演奏は徐々に洗練されてきた。演奏技術が向上するに伴いアレンジも変わり、ムラユ音楽に時々マンボやコンガ、ブルース等の他の音楽が混ざっているように聞こえる。ア・ハリクは大衆の嗜好に合わせてインド音楽やラテン音楽等を取り入れたアレンジも行っている。(中略) 従って、現在の OMBS の演奏する音楽はスナンドゥン・ティオンホア (*Senandung Tionghoa* 中国の鼻歌) やクアラ・デリ (*Kuala Deli* デリ川河口) のような(伝統的な)ムラユ音楽ばかりでなく、より幅の広い音楽を演奏している。

このように、OMBS の音楽に対する評価は、前述のピー・ラムリの音楽に対するそれと非常に似ていることがわかる。実際に、この時期の OMBS の演奏やハスナ・タハルの歌を聴いてみると、伝統色の強いムラユ音楽がある一方で、インド音楽やラテン音楽の影響を受けた曲があるなど、実に多種多様であった。1950年代前半に活躍したオルケス・ムラユのほとんどが、単純にピー・ラムリの音楽を模倣した演奏を行っていたのに対し、OMBS は、ア・ハリクらが作曲したオリジナリティ溢れる音楽を演奏して人気を集めたことは注目すべきことである。ピー・ラムリの影響を受けながらも独自のムラユ音楽の発展を模索し始めたオルケス・ムラユが、この OMBS であった。

しかし、OMBS の人気は1959年に入ると急速に落ちていった [*Aneka*, 1 October 1959]。1970年10月にジャカルタのイスマイル・マルズキ公園 (*Taman Ismail Marzuki*) での演奏を最後に、OMBS はムラユ音楽界から姿を消すが、実際は1960年代以降その活動はほとんど報告されていない [*Pos Kota*, 6 October 1970]。OMBS の人気低下はムラユ音楽全体の人気の低下を示すものであった。1959年は、エルヴィス・プレスリーやパット・ブーン等のロックの人気のインドネシアの若者の間でピークを迎えていた。インドネシアにおけるロックの影響は1955年の映画「ロック・アラウンド・ザ・クロック (*Rock Around the Clock*)」の成功により全国的に広がった [*PENSI* 1983: 21]。ギターを持ってバンドを結成する若者達が都市部を中心に現れ、1958年12月にはこれらのバンドの腕を競い合う「流行歌フェスティバル



写真1 OMBS の看板歌手、ハスナ・タハル  
出所：雑誌『ムシカ』1958年6月号の表紙

(Festival Irama Populer)」が開催される等、ロックの人気は1960年代を前に最高潮に達しつつあった [Aneka, 20 January 1959]。このロックの勢いに押される形でムラユ音楽の人気は徐々に下降線をたどっていった。例えば、1959年1月17日、中部ジャワのジョクジャカルタで楽団フェスティバル (*Pesta orkes*) が開催され、当時の人気楽団、オルケス・ムラユ・ドゥンダン・クラナ等の他に、ロック・バンドが複数参加した。しかし、ここでのオルケス・ムラユの演奏は観衆から全く歓迎されず、野次までが飛ぶ有り様であった。その一方で、エルヴィス・プレスリー等を模倣したバンドはいずれも大成功を収めた [Aneka, 10 February 1959]。更に、ムラユ音楽の人気凋落を端的に示す出来事が同年9月11、12日に同じくジョクジャカルタで開催された「中部ジャワムラユ音楽コンクール (Konkurs lagu-lagu Melayu se Djawa Tengah)」である。このコンクールには OMBS の看板歌手ハスナ・タハルがゲスト出演したが、予想に反して会場の3割から4割が空席となり、主催者側は大幅な赤字となった [Aneka, 1 October 1959]。

ムラユ音楽衰退傾向が強まる中で、1950年代最後の人気歌手として登場したのがサイド・エフエンディである。サイド・エフエンディは1925年東部ジャワのボンドウオソ (Bondowoso) 生まれで、戦後間もなくはジョクジャカルタのトニール劇団デワ・マダ (Dewa Mada) に参加していたが、ジャカルタに移った1940年代末には OSD に歌手として参加した。当時はエフエンディ (Effendi) という名前で活動をしており、1950年代前半は歌手としてよりも、バフテラ・ラジュ (*Bahtera Ladju* 船は行く) の作曲者として有名であった [Aneka, 1 July 1954]。その後、1954年頃、OMBS に歌手として参加し [Aneka, 1 May 1954]、1957年(?) には楽団オルケス・ムラユ・イラマ・アグン (*Orkes Melayu Irama Agung* 楽団「偉大なる音楽」以下、OMIA) を結成した。この楽団には、著名女性歌手ルビア (Rubiah)<sup>17)</sup> も参加し、1957年末にイラマ社より伝統色の強いパタ・ハティ (*Patah Hati* 失恋) やジャラック・リンティン (*Djalak Linting* 九官鳥) を発売して注目を集めた [Musika 1958: No. 5]。サイド・エフエンディの人気は1959年1月、彼が主演する映画「スロジャ (*Serodja* 睡蓮)」の大成功によって一気に高まった。<sup>18)</sup> この映画の中で、サイド・エフエンディは自作曲6曲を含む計8曲を歌っており [Aneka, 20 January 1959; 10 April 1959]、特に映画のタイトルにもなったスロジャは、高らかに歌い上げる大作として、映画の成功を契機に一気に人気が高まった。サイド・エフエンディはこの曲でムラユ音楽界における名を不動のものとし、インドネシアで最も人気のある歌手とまで言われるようになり、その人気はマレーシアにまで広がった [Aneka, 1 March 1960]。彼の人気を裏付けるものとして、例えば、1960年1月にメダンで「北スマトラサイド・

17) ルビアは、ムラユ音楽の歌手として第二次世界大戦前の英領マラヤで既に高い人気を得ていた [Hasnah Tahar Vol. II 1958 ?]。

18) この映画は大成功を収めたため、翌1960年に続編が制作されている [Citra 1994: No. 224]。

エフェンディ歌唱大会 (Sajembara nyanyian Said Effendi se-Sum Utara)」が開催されている。一人の歌手を対象にしたこの種の大会が行われることは当時極めて珍しく、サイド・エフェンディの人気の高さに加えて、その独特な高音と特徴ある歌い回し故にこの種の大会が可能になったと言われている [ibid.]。

スロジャを始めとするサイド・エフェンディの曲は、マレーシアとシンガポールでもヒットし、現在でもマレーシアのレコード会社ライフ (Life) よりサイド・エフェンディのベスト盤が発売されている。このように、1950年代前半からマレー映画音楽の影響を受け続けたインドネシアのムラユ音楽は、OMBS を経て、サイド・エフェンディの登場によって、その影響から完全に脱却し、逆にマレーシアの音楽に影響を与えるようになったのである [Citra 1994: No. 223]。

### III 国民音楽とムラユ音楽

前章では、クロンチョンに代わって大衆の人気を獲得した1950年代のムラユ音楽について詳細に見てきたが、この章では、ムラユ音楽がインドネシア音楽界の中でどのような位置を占めていたのかを、インドネシア国民音楽 (*musik nasional Indonesia*) に対する議論と関連づけながらみていくことにする。

インドネシア国民音楽という概念が生まれたのは、当然のことながら、「インドネシア」という国家、民族の概念が生まれた20世紀以降である。その20世紀前半のオランダ東インド社会の中で大衆の心を掴んでいた音楽はクロンチョンであった。ポルトガル音楽にムーア人と呼ばれた北アフリカのイスラム教徒の音楽が混じり合ってきた「雑種」音楽と考えられているクロンチョンは [土屋 1991: 122]、19世紀末に生まれた近代大衆演劇コメディ・スタンブル (*komedi stamboel*) によってジャワ各地に広がった [田子内 1997: 145]。そして、クロンチョン作曲家イスマイル・マルズキが活動を活発にする1945年の独立宣言以降、クロンチョンとインドネシア・ナショナリズムの流れは一つに溶け合い、クロンチョンはインドネシア民族の民族音楽、いままさに生まれた国家を代表する国民音楽となった [土屋 1991: 193-194]。

ところが、クロンチョンを国民音楽とみなす動きはそれ以前に既に始まっていた。インドネシアという概念を具体的且つ正式に宣言した1928年の「青年の誓い」以降、ナショナリズムの流れは、新しい国家創出を目指して来るべきインドネシア国民文化のあり方を模索する方向へと向かっていった [Rosidi 1995: 10]。この文脈の中で展開されたのが、1930年代半ば頃に行われた「文化論争」<sup>19)</sup> である。ありうるべきインドネシア文化の姿をめぐって繰り広げられたこの論争は、欧化主義を主張するタクディル・アリシャバナ (S. Takdir Alisjahbana) と、

19) 「文化論争」については、山本 [1981]、及び Rosidi [1995: 71-89] 参照。

長い伝統がある地方文化の中に積極的な価値を見い出そうとするサヌシ・パネ (Sanusi Pane), ストモ (Dr. Soetomo), アディヌゴロ (Adinegoro), デワントロ (Ki Hadjar Dewantara) らの間で展開されたものである。新しいインドネシア民族の発展の中で民族としてのアイデンティティを見出そうとする動きは、この「文化論争」を契機に、文学、音楽、演劇、絵画などの各分野でも具体的に始まっていた [ibid.: 10-16]。特に音楽の分野では、タクディル・アリシャバナと意見を同じくしていたアルメイン・パネ (Armijn Pane) が、ポルトガルとインドネシア民族の出合いによって生まれた音楽、クロンチョンこそが国民音楽に相応しいと主張した [ibid.: 11-12]。アルメイン・パネが主張する「国民音楽」とは、ガムランのような伝統的な地方音楽ときっぱりと決別し、西洋音楽の要素を積極的に取り入れた新しいタイプのインドネシア音楽のことで、彼はそれを「無国籍」「無所属」の音楽であるクロンチョンに求めたのである。クロンチョンはその後、独立戦争中に国民を鼓舞する音楽として作曲され歌われた結果、前述のように、新しく誕生したインドネシア民族、国家を代表する国民音楽としての地位を名実ともに獲得するに至ったのである。

このように、インドネシアの国民音楽の称号は、結果的に、アルメイン・パネが主張したようにクロンチョンに与えられることになったわけであるが、それでは、国民音楽に対する理解は独立後どのように変化したのであろうか。1945年憲法の文化に関する規程をみてみよう。第32条に「政府はインドネシアの国民文化 (*kebudayaan nasional Indonesia*) を向上させる」と記されており、その注釈には、「民族の文化とは、即ち、インドネシア国民の涵養の結実として生じる文化の総体に他ならない。インドネシア全域の地方文化の頂点 (*puncak-puncak*) として存在する土着で古い文化は、民族の文化として数えられる。文化の構築は、徳、知恵及び統一の向上を目的としなければならない。それは、民族自身の文化を発展させ豊かにし、また、インドネシア民族の人間性を高めうる外国文化の新しい諸要素を拒否するものではない」と示されている。

この解釈で規定している国民(民族)文化の文化を音楽に置き換えてみると、国民音楽に対するインドネシア政府の公式解釈が明らかになろう。即ち、ガムラン等の地方音楽の頂点として存在する土着の音楽も国民音楽として見なされる一方で、外国音楽の諸要素を取り入れたインドネシア国民の涵養の結実としての音楽も国民音楽と見なされるわけである。このように、独立後の国民音楽に対する解釈は、1930年代の「文化論争」で展開された両者の主張を取り入れたもので、これによって、クロンチョンを国民音楽とすることに正統性が与えられたことになる。

ところが、クロンチョンの人気は前章でみたように、1954年頃から徐々に翳りを見せ始めていた。そして、代わって大衆の人気を集め始めたのがムラユ音楽であった。しかし、クロンチョンとは異なり、ムラユ音楽を国民音楽とするか否かの真剣な議論<sup>20)</sup> は当時ほとんど行われな

かった。このことは、1951年から国営ラジオ局が毎年主催している「ラジオスター賞 (Bintang Radio)」における音楽カテゴリーの分類にも如実に表れている。この「ラジオスター賞」の様子は、各雑誌が地方予選から本選までの結果を詳細に報じ、素人のみならず、ノルマ・サゲル (Norma Sanger) のように既に名声を獲得した歌手達も毎年参加していたことからわかるように、国営ラジオ局全盛期の1950年代において最も権威のある音楽賞であった。カテゴリーは、クロンチョン、西洋芸術歌曲のスタイルを踏襲したインドネシア歌曲であるセリオサ (*seriosa*)、  
「娯楽」を意味するヒブラン (*hiburan*) の3つに分けられていた。<sup>21)</sup> 1950年代に人気の高かったムラユ音楽は、これらの3つのカテゴリーのいずれにも含まれず、公式な音楽賞から無視される形となった。3つのカテゴリーの共通点はいずれも西洋起源の音楽であることからわかるように、独立後のインドネシアの音楽状況は、45年憲法の期待とは裏腹に、西洋音楽偏重主義の色彩が濃かった。1954年5月の『アネカ』の記事の中で、クロンチョンに代わってムラユ音楽を今後の国民音楽の基礎とすべきであるという主張が行われたこともあったが [Aneka, 1 May 1954], 当時、ムラユ音楽を国民音楽とみなす議論はほとんど起こらなかった。その理由は、当時、ムラユ音楽がクロンチョンや西洋音楽と比較して一段低い音楽とみなされていたことに加え、クロンチョンが、ジャワやバリといったインドネシア民族 (*bangsa Indonesia*) を構成するいずれのスク・バンサ (*suku bangsa* エスニシティ)<sup>22)</sup> にも属さないという中立的な立場の音楽であったのに対し、ムラユ音楽はムラユという一つのスク・バンサに属する音楽であったことが挙げられよう。

この「ムラユ」とスク・バンサの関係については、筆者は前稿「ダンドゥットの成立と発展 (I)」の中で、「独立後、既にインドネシアという国が存在していたにも拘らず、オランダ植民地時代にインドネシアを指す言葉であった『ムラユ』が何故、楽団の名前として採用されたのであろうか」という問題提起を行った [田子内 1997: 138]。以下、この問題について検討してみたい。

オランダ領東インドでは、オランダ語の他にムラユ語 (マレー語) が公用語、教育用語として使われていた。文学の世界でも、19世紀末からオランダ領東インドの中心都市バタビアでムラユ語大衆小説が流行し、更に、1920年代から30年代にかけて「シティ・ヌルバヤ (*Siti Nurbaya*)」(1922) 等多くのすぐれたムラユ近代文学作品が生まれた。しかしその一方で、1920年前後から「インドネシア」という用語がナショナリスト達によって意図的に使われ始め

20) このような議論は一見無意味のようであるが、第1章で触れたように、ダンドゥットを国民音楽とみなす議論が90年代に入ってから行われ始めていることを想起する必要がある。ダンドゥットの基礎となったムラユ音楽が、1950年代のインドネシア音楽界の中でどのような地位を占めていたのかを検証することは、十分意味のあることである。

21) ヒブランとはポピュラー音楽のことで、具体的には西洋ポピュラー音楽をインドネシア語で歌った音楽を指し、後にポップ・インドネシアと呼ばれる音楽である。

22) エスニシティについては、加藤 [1990] 参照。

ていた。<sup>23)</sup>そして、1928年の「青年の誓い」の採択によって「インドネシア」という概念が具体化された結果、ナショナリスト達が宣伝文書や演説で用いるのはもはや「ムラユ語」ではなく「インドネシア語」になったのである。「ムラユ(語)」と「インドネシア(語)」のこのような経過をみると、ムラユ(語)は植民地時代の呼称であって、インドネシア(語)の成立とともに破棄した(すべき)呼称であったことになる。このことは、1952年10月10日号の『アネカ』の次の記事からも明らかであろう。

ムラユという言葉は耳障りだ。独立後はインドネシアという呼び名の方が便利で誇りでもある。捨て去ったはずのムラユという言葉は反国家的な響きがある。しかし、現在、ムラユは蔑視や皮肉の意味で再び使われ始めている。(中略)独立戦争時代の尊い犠牲によって、ムラユからインドネシアに移行出来たのである。

しかし、1950年代に流行したムラユ音楽、そしてその演奏楽団であるオルケス・ムラユの「ムラユ」の解釈は、上述の「ムラユ」の解釈とは全く別のものである。例えば、1936年のオランダ東インドラジオ放送会社(NIROM: Nederlands Indische Radio Omroep Maatschappij)の番組表を見てみると、ムラユ音楽の演奏番組があることが確認できる[*Soeara NIROM* 1936]。しかし、これと並んで、ジャワ、スンダ、バリ、アンボン等の地方音楽の演奏番組も確認できるため、この番組表の中で使われているムラユ音楽の「ムラユ」は、「インドネシア」の意味ではなく、「インドネシア」を構成するスク・バンサを意味する地方音楽としてのムラユ音楽であると解釈して間違いのないであろう。このようにみていくと、「ムラユ」に対する理解は、1928年の「青年の誓い」採択以降、「ムラユ語」に象徴される「ムラユ」＝「インドネシア」から、「ムラユ」＝「インドネシア民族を構成する一つのスク・バンサ」へと変化していったことがわかる。

1950年代にインドネシアで流行したムラユ音楽は、当時人気の高かったマレー映画音楽の影響を受けていたことは既に前章で述べた通りであるが、実は、オルケス・ムラユという用語が定着した時期が、マレー映画がインドネシアを席卷した時期(1952～54年)と重なっていることは興味深い。オルケス・ムラユという用語が定着する以前の1930、40年代は、オルケス・ハルモニウムという呼び名の方が一般的であった[田子内 1997: 152]。<sup>24)</sup>しかし、マレー映画音楽がインドネシアで大流行した結果、マレー映画音楽を模倣したオルケス・ハルモニウムが、

23) インドネシア民族の形成については、永積 [1980] 参照。

24) オルケス・ハルモニウムの存在は、1942年のNIROMの番組表から確認できる[*Soeara NIROM*, 4 January 1942]。当時の楽器編成と演奏者及び歌手の服装から判断すると、オルケス・ハルモニウムは西洋音楽等の影響を受けたムラユ音楽を演奏していた可能性が高い[*Soeara NIROM*, 18 January 1942]。

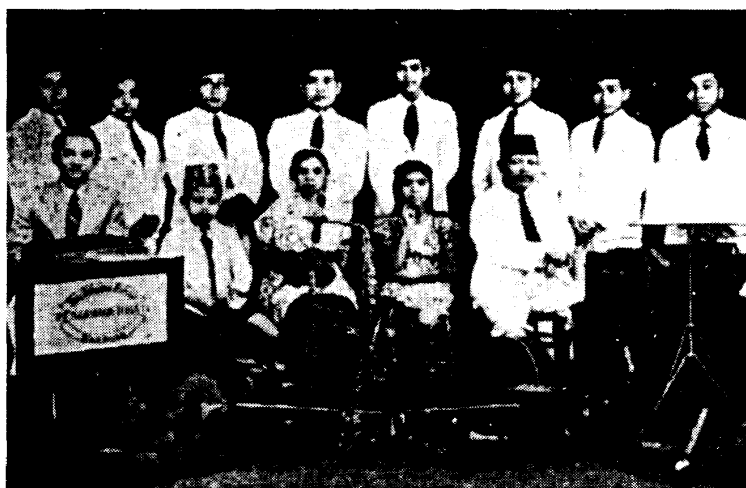


写真2 オルケス・ハルモニウム・プンヒブル・ハティ

出所：[Soeara NIROM, 4 January 1942]

ハルモニウムという名称を捨てて、マレー映画音楽、即ち、マレー（ムラユ）を楽団に付して、オルケス・ムラユと名乗るようになったわけである。<sup>25)</sup> 1950年代前半に人気の高かったオルケス・ムラユの一つである OMK は、1951年の結成当初はオルケス・ハルモニウムと名乗っていたが、1954年の時点では既にオルケス・ムラユに呼称を変えていた。この事実、オルケス・ムラユとマレー映画音楽の関係を端的に示すものとして興味深い。

#### IV 「ngak-ngik-ngok」演説とミナンカバウ音楽の流行

この章では、1960年代のインドネシアの音楽状況全般とムラユ音楽についてみていくことにする。

映画「スロジャ」の大ヒットで一世を風靡したサイド・エフェンディの人気は1960年に入ると急降下し、1961年にはサイド・エフェンディ率いる OMIA は活動停止までに追い込まれ、ムラユ音楽は冬の時代を迎えることになる。この時期、代わって人気を集めていたのは、西スマトラのミナンカバウ (Minangkabau) の音楽を演奏したオルケス・グマラン (Orkes Gumarang) である。ミナンカバウ地方はムラユ音楽の心臓部であるスマトラ島東海岸部に地理的に隣接しており、音楽的にも類似点が数多くあると言われている。実際、1948年頃には、ミナンカバウ地方でもオルケス・ムラユの活動が行われていた [Tambajong 1992: Vol.2, 78]。

25) また、1950年代に入ってから、オルケス・ハルモニウムの主要楽器であったハルモニウムがほとんど使用されなくなったこととも関係があるであろう。



オルケス・グマランの結成は1954年頃に遡る。ミナンカバウには故郷を離れ異境の地で商売を行うムランタウ (*merantau*) の慣行があり、1954年、ジャカルタに住んでいたミナンカバウ出身の人達が集まってグマラン<sup>26)</sup> と呼ばれる同郷会<sup>27)</sup> を結成した。この同郷会には、スポーツ部、ダンス部、演劇部、音楽歌謡部があり、この音楽歌謡部で結成された楽団をオルケス・グマランと呼んでいた。オルケス・グマランはRRIジャカルタ局で、アナック・ダロ (*Anak Daro*)、バジュ・クルン (*Badju Kurung*) 等の古いミナンカバウの曲を、ラテンアメリカ風にアレンジして歌っていたという。更に、ガマット (*gamat*) と呼ばれる伝統的音楽も演奏し、その名前はジャカルタでは既に有名になっていた。楽器編成は、ピアノ、ギター、グンダン、マラカス、ストリングバスから成っており、これは当時のオルケス・ムラユの楽器編成とほとんど同じであった。オルケス・グマランは、RRIでの演奏の他に、懇親会等の様々な行事の場で演奏活動を行い、迎賓館でミナンカバウの伝統的舞踊、タリ・ピリン (*Tari Piring*) が演じられた時に演奏を担当したこともあった。当時のオルケス・グマランの活動はOMBSなどのオルケス・ムラユと比較して活発とは言えなかったが、ミナンカバウの歌を現代風にアレンジしたその演奏スタイルは各方面から注目を集め始めていた。<sup>28)</sup> 1958年には、オルケス・グマランはジャカルタでかなりの人気を獲得しており [*Aneka*, 10 February 1958]、翌1959年に女性歌手ヌルセハ (*Nurseha*) が歌ったアヤム・デン・ラペ (*Ayam den lapeh* 私の鶏が逃げた) の大ヒットでその人気は全国的なものになった。ヌルセハは、西スマトラのブキティンギ在住の頃から地元のオルケス・ムラユでムラユ音楽を歌っていたが、1953年頃ジャカルタに移り、人気楽団OMKに参加して歌手として本格的な指導を受けた。ヌルセハは、このOMK時代にメラティ (*Melati*) レーベルからムグナン・カシ (*Mengenang kasih* 愛しき人を思い出して) という曲を発表している [*Aneka*, 1 March 1959]。

1959年から1963年頃まで続いたオルケス・グマランの人気は、インドネシアの音楽史上大きな意味をもっている。1959年、インドネシアの若者の間でロックやチャチャチャを始めとするラテン音楽の人気が頂点に達しつつあったことは前述の通りだが、スカルノ大統領は、これらの西洋音楽を文化的帝国主義とみなして強い調子で非難する一方で、インドネシア民族文化の保護・発展を訴えた。これが1959年の「ngak-ngik-ngok」演説である。1959年8月17日の独立記念日に、スカルノ大統領は「わが革命の再発見」と題する演説(「Manipol-USDEK」演説ともいう)の中で次のように述べた。

26) グマランとは、ミナンカバウの昔話“チンドゥア・マト (*Tjindua Mato*)”の中に登場する牛の名前である [*Aneka*, 10 March 1960]。

27) ジャカルタ在住のミナンカバウ人については、加藤 [1983: 47-61] 参照。

28) オルケス・ヒナタン (*Orkes Khinatan*) やオルケス・ビヌアン (*Orkes Binuang*) のように、オルケス・グマランのスタイルを模倣した楽団がジャカルタでいくつか結成された [*Aneka*, 1 April 1955]。

諸君は確かに経済的帝国主義に反対であり、また政治的帝国主義に反対である。  
(中略) なぜ諸君の中にはロックン・ロールにうつつをぬかし、チャチャチャの踊りにふけり、音楽と呼ばれる気違いじみた騒音 (ngak-ngik-ngok) をかき鳴らすことを好む者が多くみられるのであろうか。(中略) 政府はわれわれの民族文化を保護し、民族文化の発展を援助していくつもりであるが、青年男女諸君、諸君こそ文化帝国主義に対する反対に積極的に当り、わが民族文化の保護と発展のために積極的に行動しなければならないのだ。  
[日本国際問題研究所 1972: 30]

この演説を契機に、ロックと西洋映画、特に米国映画に対する締め付けが厳しくなり、インドネシア音楽界は大きな転換期を迎えることになった [Piper and Jabo 1987: 10]。まず、「インドネシアポピュラー音楽祭 (Festival Irama populer Indonesia)」と呼ばれる音楽祭がジャカルタの他、ジュンブルやマカッサル等の地方都市でも開催され、課題曲に地方音楽やオルケス・グマランのミナンカバウの歌を課して、民族文化の振興を図った [Aneka, 1 January 1960; 8 February 1960; 10 May 1960; 1 August 1960; 20 August 1960]。更に、これらの音楽祭に参加するバンドの名前も、例えば The Rythm and Bells を Suara Nusantara というふうに、英語表記からインドネシア語表記に強制的に変更させられた [Aneka, 1 January 1960]。これらの一連の民族文化振興政策の中でインドネシア音楽の模範とされたのが、オルケス・グマランの大ヒット曲、アヤム・ダン・ラペである。この曲が実際に人気を獲得し始めたのは「ngak-ngik-ngok」演説の前であるが、ミナンカバウという地方音楽にラテン音楽を融合させて全国的な人気を獲得したオルケス・グマランの音楽は、将来のインドネシア音楽の在り方を示す一つの基準になった。<sup>29)</sup> このオルケス・グマランの成功はタパヌリ、バンジャル、アンボン、マカッサル、ジャワ等の他の地方音楽の発展を促す結果となった。例えば、現在ウジュン・パンダンを代表する曲として有名なアギン・マミリ (Anging Mamiri 風が吹く) もこの時期生まれた曲である [Tambajong 1992: Vol.2, 69-70]。

民族音楽振興政策は、西洋文化帝国主義に反発する一方で、地方反乱が続くインドネシア国内の正常化政策の道具としても利用され



写真3 オルケス・グマラン。映画「世界の隅々から」(1957年)の一場面。

出所: [Musika, February 1958]

29) オルケス・グマランは、1961年にはインドネシア芸術団 (Misi kesenian R.I.) のメンバーとして中国、ソ連公演に参加した。

た。オルケス・グマランの歌が流行していた1958年2月、皮肉なことに、オランダ企業の接収を契機に西スマトラのミナンカバウ地方ではインドネシア共和国革命政府 (Pemerintah Revolusioner Republik Indonesia) が樹立され、武装反乱が始まった。反乱は同年5月には終結したが、インドネシア政府はミナンカバウ地方正常化政策の一環として、1960年8月20日に「インドネシア及び地方ポピュラー音楽フェスティバル (Festival Musik Irama Daerah & Indonesia Populer)」を西スマトラのパダンで開催した。フェスティバルは、ムラユ音楽、現代ミナンカバウ音楽 (*Minang modern*)、インドネシアポピュラー音楽 (*Hiburan/Indonesia populer*)、ガマツト、クロンチョンの5分野に分れて行われ、全国的に人気の高いオルケス・グマランの曲と西スマトラの伝統音楽であるガマツトを取り上げた。これには、武装反乱の傷跡がまだ残るミナンカバウ地方の住民を懐柔させ、インドネシア国家に取り込もうとする意図が感じられる [Aneka, 20 August 1960]。

しかし、若者達に浸透していた西洋音楽の流れは止めることが出来ず、1962年頃には様々な種類のインドネシア・ポピュラー音楽 (ポップ・インドネシア) の歌が生まれた。感傷的な (*cengeng*) 歌で有名なラフマツト・カルトロ (Rahmat Kartolo) のパタ・ハティ (*Patah Hati* 失恋) や、ビートルズの影響を受けたクス・ブルソダラ (Koes Bersaudara) の曲は若者の心を捕え、また、女性歌手ティティック・プспа (Titiek Puspa) やリリス・スルヤニ (Lilis Suryani) が歌う軽快なポップスは、1963年から1964年にかけて若者から絶大な人気を獲得した [PENSI 1983: 22, 19]。

一方、1960年代はインドネシアの政治が大きく揺れ動いた時代でもあった。スカルノ大統領による「指導される民主主義」の下、1959年に議会は解散させられ、1960年末に発表された民族主義、宗教、共産主義の三本の柱から成る「ナサコム体制」によって、共産党の勢力が大きく伸びていった。また、1963年にはマレーシア対決が起こり、インドネシアはマレーシアとの通商関係を断絶し、その影響を受けて60年代以降上映回数が逡減していたものの依然人気のあったマレー映画の輸入は全面禁止となった [Mayapada 2: 1967]。アメリカは、経済再建が不可能になったインドネシアに対する経済援助を打ち切り、これを契機にインドネシアは急速に中国に接近し、インドネシアの左傾化はますます顕著になってきた。これに伴って、西洋文化に関するありとあらゆる物が批判の対象になった。当時若者に絶大な人気のあったビートルズを始めとするロックや西洋映画、そして革命精神を弱体化させる感傷的な歌は、共産党支持者より激しい批判を受け、<sup>30)</sup> 西洋ポピュラー音楽やロックの影響を受けた音楽を演奏し都市部の若者に人気のあったクス・ブルソダラが逮捕され投獄される事件が発生した [PENSI 1983:

30) 45年世代による文化宣言 (Manifes Kebudayaan) が1964年5月にスカルノ大統領によって禁止されてから共産党系のレクラ (Lekra 人民文化協会) の文化活動に対する攻撃は益々激しくなった [Moeljanto and Ismail 1995: 47-49]。

193]。また、ムラユ音楽界でも、インド色の強いムラユ音楽を演奏していたオルケス・ムラユ・チャンドラレラ (Orkes Melayu Chandralela) のリーダー、フセイン・バワフィも一時事情聴取され、<sup>31)</sup> 更に、同じようにインド色の強いムラユ音楽を歌っていたエリヤ・アグス (Ellya Agus) の曲も禁止される事態になり (後述)、ムラユ音楽界は相当の痛手を受けることになった。

## V 1960年代前半のムラユ音楽

1960年代のムラユ音楽の衰退について、1960年5月10日号の『アネカ』は次のような記事を掲載している。

以前、ムラユ音楽が人気のあった頃、村の子供達までがムラユ音楽を聞くと身体を揺らしていたが、今ではオルケス・グマランのミナンカバウの歌が人気である。若者から子供までミナンカバウの歌の練習をしている。

このように、1960年当時、ムラユ音楽の人気はもはや過去のものとなっていたことがわかる。実際に、1960年から1963年までの雑誌『ファリア』には、オルケス・ムラユの記事はオルケス・ムラユ・チャンドラレラを除いてほとんどなく [Varia, 7 August 1963], エカ・サプタ (Eka Sapt) やクス・ブルソダラ, バンド・アルラン (Band Arulan), パモール (Pamor) 等の新しい世代のバンドに関する記事が多くなっている [Varia, 6 November 1963]。

しかし、このような人気沈滞の一方で、1962年頃、後のオルケス・ムラユのスタイルに大きな影響を与える注目すべき楽団が結成された。その楽団が、アディカルソ (Adikarso) を中心に結成されたオルケス・クラナ・リア (Orkes Kelana Ria, 以下 OKR) である [Citra 1994: No.224]。この楽団の第一作目「カフィラー (Kafilah 隊商)」のジャケットには、ラクダに乗って砂漠を行進する絵が描かれており、またタイトルがアラビア語であることから分るように、OKR はアラブ音楽を前面に打ち出していた。そのせいか、OKR はオルケス・ムラユとは名乗らず、単にオルケスと称していた。しかし、OKR はアラブ音楽ばかりを演奏したわけではなかった。「カフィラー」の中には、インド音楽の影響が強いムラユ音楽やラテン音楽を取り入れたムラユ音楽、そして、インドネシア・ポピュラー音楽も収録されており、他の音楽を大胆に取り入れた幅の広い音楽を演奏していた。その中で特に注目されるのが、インド音楽の影響<sup>32)</sup>

31) フセイン・バワフィに対する1993年8月28日のインタビューより。

32) インド音楽の影響については稿を改めて検証する。

を強く受けたムラユ音楽である。このアルバムでは、ムラユ音楽がダンドゥットに名前を変える前の1960年代後半から1970年代前半にかけて最も人気の高かった女性歌手、エリヤ・カダム (Ellya Khadam) が、エリヤ・アグス (Ellya Agus)<sup>33)</sup> の名で、現在のダンドゥットとそれ程変わらない曲を4曲歌っている。1950年代にも OMBS がインド音楽の影響を受けたムラユ音楽を演奏していたが、その影響はそれ程顕著ではなく、ハスナ・タハルらの歌手達の歌い方も、基本的に伝統的なムラユ音楽の特徴を維持していた。しかし、エリヤ・アグスの歌い方はこれまでのムラユ音楽の歌手達とは全く

異なり、その特徴的な高音と適度に利かせたこぶしは、当時のムラユ音楽界に衝撃を与えたという。<sup>34)</sup> その他にも、2作目以降から OKR を率いることになるムニフ・バハスアン (Munif Bahasuan) が、ムラユ音楽とラテン音楽が融合した傑作ブガ・ニルワナ (*Bunga Nirwana* 涅槃の花) を歌っているが、この曲は、1950年代末のサイド・エフェンディの流れを汲んでおり不自然な印象は与えない。しかし、エリヤ・アグスの一連のインド色の強い歌は、これまでのオルケス・ムラユにはなかったスタイルのムラユ音楽で、突如登場した印象が強い。従って、「カフィラー」はムラユ音楽が初めてインド音楽を大胆に取り入れた記念碑的アルバムと言えるであろう。当時の雑誌『ファリア』はこのアルバムについて全く報じていないが、かなりの成功を収めたらしく、エリヤ・アグスとムニフ・バハスアンは一躍有名になった。<sup>35)</sup>

OKR のもう一つの注目すべき点は、その楽器編成である。OKR は、マンドリン、スリン、ピアノ、アコーディオン、ストリング・バス、グンダン、ガンブスから構成されており、これまでのオルケス・ムラユで使用されていなかったスリンが始めて登場していることが注目される。スリンは、エリヤ・アグスが歌うインド色の強いムラユ音楽の演奏の時だけに使われているが、これは、笛の音色が特徴であるインド映画音楽を模倣するためにはインドネシア独特の

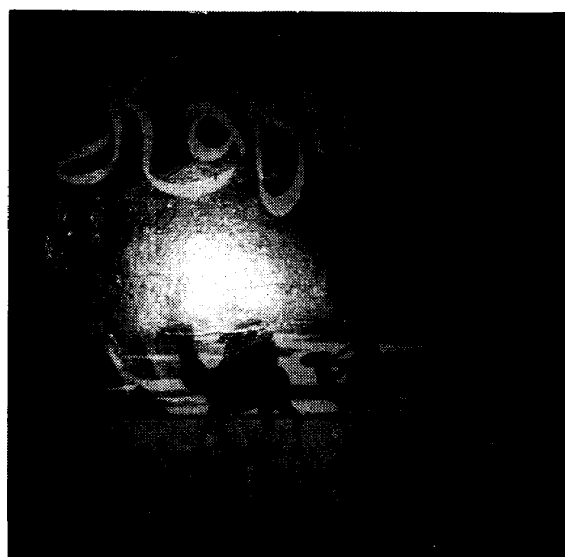


写真4 OKRの第一作、「カフィラー(隊商)」のLPジャケット

33) エリヤ・カダムは、1938年10月23日ジャカルタ生まれで、結婚によって、エリヤ、エリヤ・アグス、エリヤ・アルウィ (Ellya Alwi)、エリヤ・ハリス (Ellya A. Harris)、エリヤ・カダムと姓を5回替えている。

34) エリヤ・カダムに対する1995年3月9日のインタビューより。

35) 二作目「ヤー・マフムッド」のライナーより。

木管楽器スリンが最適であったためだと思われる。現時点で確認出来る限りでは、現在のダンドゥットで重要な役割を果たすグンダンとスリンの両楽器を初めて使用したのがこの OKR であった [Citra 1994: No.224]。OKR は、翌1963年に二作目「ヤー・マフムッド (Ya Mahmud おおマフムト)」を発表し、更に大成功を収めた。マスハビ (Mashabi) のラタパン・アナッ・ティリ (Ratapan Anak Tiri 継子の嘆き) やユハナ・サタル (Djuhana Sattar) のクチェワ (ketjewa 失望)<sup>36)</sup> など、現在でも歌い続けられているムラユ音楽の名曲が数多く収録されている。<sup>37)</sup>

しかし、エリヤ・アグスのインド色の強いムラユ音楽は、あまりにもインド色が強すぎるという理由で、前述のクス・ブルソダラの曲と同様に、左傾化が続くインドネシアの政治状況の中で禁止にまで追い込まれることになった [Jauhari 1992: 67]。新しい動きが萌芽し始めていたムラユ音楽はこのようにして行き場を失い、その芽が再び活動を活発化し始めるのは9.30事件後の1967年まで待たねばならなかった。

## VI 終わりに

本稿では、1950年から1965年までのオルケス・ムラユとムラユ音楽の発展、変容について、主にその歴史を辿りながら検証してきた。その中で明らかになったのは、1950年代のムラユ音楽の発展には、ピー・ラムリのマレー映画音楽が大きな役割を果たしていたことである。OMBS の成功とサイド・エフェンディの人気は、ムラユ音楽がこのようなマレー映画音楽の強い影響の中から独自の音楽スタイルを模索する象徴的な出来事であったと言えよう。ムラユ音楽がマレー映画音楽から決別し独自の道を歩み始めたのが、1960年代初頭にエリヤ・アグスが歌った一連のインド色の強いムラユ音楽であった。マレー映画音楽にもインド音楽の要素を取り入れた曲が幾つかあるが、エリヤ・アグスの歌はその影響が特に際立っている。このように、ムラユ音楽の歴史をみると、その柔軟さに改めて驚かされるであろう。クロンチョンが1950年代にその硬直性ゆえに急速に人気を落としていったのと対照的に、ムラユ音楽は、その時代時代の流行に敏感に反応しながら自らのスタイルを変えていった。そして、ムラユ音楽は、1966年以降若者の間で大流行したロック等の影響を受けて再びそのスタイルを変え、ダンドゥットへと発展してゆくが、この過程については稿を改めて詳しく検証することにしたい。

36) この曲は1997年に女性ダンドゥット歌手イイス・ダリアがリバイバル・ヒットさせている。注3) 参照。

37) OKR はその後、1964年に「ヤム・エル・シャマー (Yam El Shamah)」, 1965年に「ヤ・ハミダー (Ya Hamidah)」を続けて発表している [Merdeka, 9 July 1964]。

謝 辞

本稿作成にあたっては、佐久間徹氏及び佐藤弥生氏より丁寧かつ貴重なコメントを頂いた。また、吉岡修氏からは1950年代の貴重な録音資料の提供を受けた。この場を借りてお世話になった方々に感謝の意を表したい。

参 考 文 献

- Departmen Pendidikan dan Kebudayaan. 1979. *Ensiklopedi Musik Indonesia seri A-E*. Jakarta: Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya.
- Frederick, William H. 1982. Rhoma Irama and the Dangdut Style: Aspects of Contemporary Indonesian Popular Culture. *Indonesia* 34: 103-130.
- 福岡正太. 1992. 「ポップ・スンダ——『中央』と『地方』のあいだで」『インドネシアのポピュラー音楽』（日本ポピュラー音楽学会（東京）ワーキング・ペーパー・シリーズ No.5）, 18-26ページ所収.
- Hanum, Zakiah. 1990. *Senandung Seniman Agung*. Kuala Lumpur: Berita Publishing. BHD.
- 猪俣良樹. 1996. 『日本占領下・インドネシア旅芸人の記録』東京：めこん.
- 石井米雄(編). 1991. 『インドネシアの事典』京都：同朋舎.
- Jauhari, Haris, ed. 1992. *Layar Perak*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Kartomi, Margaret J. 1985. *Musical Instruments of Indonesia*. Melbourne: Indonesian Arts Society.
- 加藤 剛. 1983. 「都市と移住民——ジャカルタ在住ミナンカバウの事例」『東南アジア研究』21(1): 47-61.
- . 1990. 「『エスニシティ』概念の展開」『東南アジアの社会』（講座・東南アジア学第3巻）坪内良博(編), 215-245ページ所収. 東京：弘文堂.
- Kristanto, JB. 1995. *Katalog Film Indonesia 1926-1995*. Jakarta: Grafiasri Mukti.
- Lockard, Craig. A. 1991. Reflections of Changes: Sociopolitical Commentary and Criticism in Malaysian Popular Music since 1950. *Crossroads* (Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois University) 6(1): 1-106.
- Lukman, Tengku Sinar. 1990. *Pengantar Etnomusikologi dan Tarian Melayu*. Medan: Perwira.
- 松岡 環. 1997. 『アジア・映画の都 香港～インド・ムービーロード』東京：めこん.
- Moeljanto, D.S.; and Ismail, Taufiq. 1995. *Prahara Bandaya*. Bandung: Mizan.
- 永積 昭. 1977. 『アジアの多島海 世界の歴史13』東京：講談社.
- . 1980. 『インドネシア民族意識の形成』東京：東京大学出版会.
- 日本国際問題研究所(編). 1972. 『インドネシア資料集 下』東京：日本国際問題研究所.
- Nizar, M. 1994. Dangdut Sebuah Perjalanan. *Citra* No.221-225.
- 押川典昭. 1990. 「文学の営為」『東南アジアの思想』（講座・東南アジア学第6巻）土屋健治(編), 279-307ページ所収. 東京：弘文堂.
- Panitia Peringatan Sewindu Wafatnya Komponis Lily Suheiry. 1987. *Lily Suheiry dalam 1915-1979*. Medan: Radio Alnora Medan.
- PENSI. 1983. *Perjalanan Musik Indonesia*. Jakarta: Lithopica Jakarta.
- Piper, Suzan; and Jabo, Sawung. 1987. Musik Indonesia, dari 1950-an hingga 1980-an. *Prisma* (LP3ES, Jakarta) No.5, May.
- Rosidi, Ajip. 1995. *Sastra Dan Budaya: Kedaerahan Dalam Keindonesiaan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Said, Salim. 1991. *Profil Dunia Film Indonesia*. Jakarta: Pustakakarya Grafikatama.
- Silado, Remy. 1995. Dangdut Tetap Melayu. *Media Indonesia*, 11 August.
- Sinematek Indonesia, ed. 1979. *Apa Siapa Orang Film Indonesia 1926-1978*. Jakarta: Yayasan Artis Indonesia and Sinematek Indonesia.
- 田子内 進. 1996. 「総括：インドネシア音楽シーン（下）国民音楽として浮上しつつあるダンドゥットの動向」『ラティーナ』5月号.
- . 1997. 「ダンドゥットの成立と発展（I）——近代演劇の成立とオルケス・ムラユ」『東南アジア研究』35(1): 136-155.
- Tambajong, Japi. 1992. *Ensiklopedi Musik*. Jakarta: Cipta Adi Pustaka.
- 滝沢達子. 1994. 「マレー半島とその周辺の音楽」『岩波講座・日本の音楽 アジアの音楽 別巻1』東京：

岩波書店.

田中勝則. 1996. 『インドネシア音楽の本』 東京：北沢書店出版.

戸口幸策；小泉文夫(監). 1982. 『ポケット音楽百科』 東京：平凡社.

土屋健治. 1991. 『カルティニの風景』 東京：めこん.

山本春樹. 1981. 「『インドネシア』の文化論的意味——1930年代の文化論争を通じて」『南方文化』 第8章：193-207.

#### 新聞・雑誌

*Aneka*. 1951-1960.

*Citra*. 1991-1995.

*Dangdut*. 1995-1996.

*Mayapada*. 1967-1971.

*Merdeka*. 1952-1964.

*Musika*. 1957-1958.

*Pos Kota*. 1970-1975.

*Soeara NIROM*. 1936 ; 1942.

*Pos Film*. 1991-1997.

*Varia*. 1960-1963.

#### 録音資料

*Album Sukses Mashabi*, Mashabi. Mahkota Record.

'*Berkawan Harus Setia*', Muljani (O.M. Bukit Siguntan).

*Bertemu kasih*, Elly Kasim, Oslan Husein, Mieke Widjaja, Onny, Ireng, Anita & Djuria. Irama. LPI. 17576.

*Boneka dari India*, Ellya, Mashabi, Munif, Djuhana Sattar. ??

'*Bungaku*', Suhaimi (O.M. Bukit Siguntan).

'*Burung kakatua*', Suhaimi (O.M. Bukit Siguntan). Irama. M. 558-91.

'*Chajal Penjair*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan). Tops. M. 314-11.

'*Djauh Djauh*', Suhaimi (O.M. Bukit Siguntan).

'*Djoget Anak Gembira*', Hasna (O.M. Bukit Siguntan). Nusantara. M. 492-56.

'*Djoget Harapanku*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan). 1957.

'*Dunia*', Muljani (O.M. Bukit Siguntan).

'*Gelisan*', Suhaimi (O.M. Bukit Siguntan). Nusantara. M. 477-49.

'*Hampa Asmara*', Suhaimi (O.M. Bukit Siguntan). Irama. M. 558-91.

'*Harapanku*', Amir Hamza (O.M. Bukit Siguntan).

*Hasnah Tahar Volume II*, Hasnah Tahar, Effeny, Rubiah, Sjaugie, Didi, Djuwita 1958? Irama LPI. 17505.

'*Idamanku*', Suhaimi & Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan).

*Kain Sungkit*, Orkes Tropicana. Irama. LPI. 17544.

'*Kaparinjo*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan). Irama. M. 198-3.

*Kafilah*, Orkes kelana Ria 1962. Irama LPI. 17537.

'*Kenanganku*', Muljani (O.M. Bukit Siguntan). Irama. M. 198-3.

'*Ke Sawah*', Amir Hamza (O.M. Bukit Siguntan).

'*Kudaku lari*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan). Tops. M. 313-11.

*Lagu Rindu*, Said Effendi (Orkes Chandralela). Bali. BER-017.

'*Lembajung Sundja*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan). Tops. M. 313-11. 1957.

'*Mengharap Kasih*', Djuhana (O.M. Bukit Siguntan).

*O.M.Chandralela Vol.1*, Orkes Melaju Chandralela.

*O.M.Chandralela Vol.2*, Orkes Melaju Chandralela.

オリジナル・ロード・トゥ・ダンドウット, 1996. オルター・ポップ JAPCD-2005.

*Orkes Gumarang*, Orkes Gumarang. Lokananta ARI-037.

'*Penari*', Hasna (O.M. Bukit Siguntan). Nusantara. M. 492-56.

'*Pertjobaan*', Djuhana (O.M. Bukit Siguntan).

*P.Ramlee-kenangan Abadi vol.I*, P.Ramlee. 1991. EMI. CDFH30090.



- P.Ramlee-kenangan Abadi vol.II*, P.Ramlee. 1991. EMI. CDFH30091.  
*P.Ramlee-kenangan Abadi vol.III*, P.Ramlee. 1991. EMI. CDFH30092.  
*Rangkaian Lagu-lagu Daerah Sumatra*, Orkes Studio Medan. Lokananta. ARI-021.  
'*Sekuntum Bunga ditepi Danau*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan).  
*Seleksi Album Emas S. Effendi*, Said Effendi. 1995. Life Record. HMCD5196.  
*Semalam di Malaysia*, Saiful Bahri. 1962? Irama LPI.17535.  
*Senandung Kaseh*, P. Ramlee & Saloma. 1994. EMI. 07243-8300702-8.  
'*S'nandung Tiong Hoa*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan). 1957.  
*Tahu-Tempe*, Oslan Husein. Irama. LPI.17583.  
'*Ta' Putus Harapan*', Muljani (O.M. Bukit Siguntan).  
'*Tari Pajun*', Muljani (O.M. Bukit Siguntan).  
'*Tari Pajung*', Muljani (O.M. Bukit Siguntan).  
'*Tak Putus Harapan*', Murani (O.M. Bukit Siguntan).  
'*Tetap Ku Minanti*', N. Jatima (O.M. Bukit Siguntan). Nusantara. M.477-49.  
*Temabng Album kenangan*, Ellya Khadam. SKI Record.  
'*Terkenang Masa Remadja*', Nur'ain (O.M. Bukit Siguntan).  
'*Tudung Periuk*', Hasnah Tahar (O.M. Bukit Siguntan). Tops. M.314-11.  
*Ya Hamidah*, Orkes Kelana Ria 1965. Irama LPI.175114.  
*Ya Mahmud*, Orkes Kelana Ria 1963. Irama LPI.17559.  
*Yem El Shamah*, Orkes Kelana Ria 1964. Irama LPI.17575.

映像資料

- Anakku Sazali*. 1957. P.Ramlee.  
*Bujang Lapok*. 1957. P.Ramlee.  
*Heboh*. 1954. Perfil.  
*Pendekar Bujang Lapuk*. 1959. P.Ramlee.  
*Tiga Dara*. 1956. Perfil.